

« Aspects du roman au XXe siècle »

Ouvrage recensé :

Jean-Yves Tadié, *Le Roman au XXe siècle*, Paris, Belfond, 1990, 230 pages.

par Gaëtan Brulotte

Liberté, vol. 33, n° 3, (195) 1991, p. 118-124.

LIRE EN FRANÇAIS

GAÉTAN BRULOTTE

ASPECTS DU ROMAN AU XXe SIÈCLE

Jean-Yves Tadié, **Le Roman au XXe siècle**, *Paris, Belfond, 1990, 230 pages.*

Le titre de l'essai critique de Jean-Yves Tadié manque un peu de modestie. Ce livre se voudrait une synthèse historique et esthétique du genre romanesque, lequel a connu, au cours du XXe siècle, un développement sans précédent dans l'histoire de la littérature. Mais Tadié ne présente en fait que quelques aspects restreints du roman moderne. Il y a trop d'oublis, trop de failles majeures, trop de raccourcis dans son survol pour que l'on puisse accepter d'emblée l'ambition totalisante annoncée dans son titre. Les exemples du critique se limitent aux romanciers de l'Europe occidentale, surtout de la France, et à quelques grands romanciers américains de la première moitié du siècle qui ont influencé le roman français. Quant à l'apport exceptionnel du roman latino-américain, il ne semble pas exister aux yeux de Tadié (sauf pour Cortázar, naturalisé français précise-t-il), tout comme celui du roman anglais (à l'exception de l'inévitable Woolf), tout comme les œuvres romanesques de la littérature d'expression française hors de France. L'Asie? On ne semble pas connaître davantage. On comprend que l'auteur ait dû limiter son sujet. Mais son titre aurait dû refléter cette limite. Il s'agit en réalité du point de vue d'un lecteur français sur quelques aspects du genre romanesque au XXe siècle. Un titre plus honnête aurait pu être: «Pour une

introduction au roman du XXe siècle» ou «Lecture du roman au XXe siècle».

L'auteur aurait-il été pressé de publier ce livre? On n'en serait pas surpris. Un peu plus de patience et davantage de recherche auraient probablement fait de cet ouvrage un outil de référence irremplaçable. Malgré ces limites et ces réserves, cette petite synthèse n'est cependant pas dépourvue d'intérêt.

La force de Tadié, ici, tient principalement à ses travaux antérieurs: c'est un spécialiste reconnu de Proust et de l'esthétique des genres. Proust occupe d'ailleurs une place de choix dans les propos du critique, et ses remarques les plus pertinentes sur le roman portent justement sur l'esthétique.

Analysant la voix narrative, Tadié constate, après d'autres, qu'au XXe siècle la première personne envahit le roman, tout comme la voix ironique. «Le XXe siècle n'a pas inventé l'ironie, mais il n'y a plus de grand roman sans une énonciation ironique qui le porte: de notre temps tout est ironie» (p. 25). Fondée sur la distance, la dénégation, voire la destruction, l'ironie met en question la tradition, une norme, un ordre établi, un style convenu, un genre littéraire, une philosophie de la vie, la neutralité de la narration. Toute audace formelle en porte la trace.

Parmi les grandes contestations du roman moderne figure la disparition du personnage classique. Le développement des biographies a certes montré un goût évident pour les destins individuels, mais ce goût ne s'exprime guère à travers les romans. Tadié constate, encore après bien d'autres, la mort du héros au XXe siècle à travers des œuvres telles que celles de Musil, de Faulkner, de Joyce, de Woolf, de Sartre.

Au succès du monologue intérieur, descente dans l'univers psychologique jusqu'au fond de l'inconscient, s'ajoute en parallèle, dans un autre courant romanesque, le triomphe de l'extériorité, où l'on nie la vie intérieure, où

l'on voit apparaître des personnages décérébrés, sans âme, sans corps parfois, et réduits à quelques traits superficiels. Tadié reconnaît cette dépersonnalisation dans le roman américain, chez Kafka et sa descendance littéraire, dans les grands cycles romanesques français comme *Les Hommes de bonne volonté* de Romains, autant que dans le Nouveau Roman. Les personnages perdent leur identité: ils n'ont plus de nom, se ramènent à une lettre, n'ont pas de profession, sauf celle d'artiste ou d'écrivain, sont perdus dans la collectivité. Nous passons du héros à l'anti-héros. Avec le thème du désespoir d'après-guerre, les pauvres types, les laissés-pour-compte, les écrasés se multiplient dans le roman moderne. Ces sous-êtres sont en outre rongés par un sentiment de culpabilité qui contribue à les diminuer davantage.

Selon Tadié, le grand débat esthétique qui oppose les romanciers du XXe siècle semble être celui du choix entre une structure ouverte et une structure fermée.

Une structure close caractérise des œuvres qui possèdent une conclusion claire. Ont également une structure fermée les romans qui racontent d'une manière linéaire la formation d'un individu, son cheminement personnel, total ou partiel; ceux qui s'inspirent du modèle familial, avec son ordre habituel de trois générations: grands-parents, parents et enfants; ceux qui adoptent une période définie de l'histoire, tels que les romans de guerre; ceux qui misent sur le nombre pour organiser leur matière interne, puisque beaucoup de romanciers numérotent leurs chapitres ou leurs séquences, ou privilégient un chiffre particulier (ainsi le sept chez Kundera).

L'œuvre ouverte, quant à elle, n'a pas de conclusion et se compose de fragments discontinus; elle exploite les techniques du collage, du montage ou les possibilités infinies de la combinatoire (comme chez les représentants de l'Oulipo — l'Ouvroir de littérature potentielle, dont Queneau et Perec sont les membres les plus célèbres). Avec l'in-

troduction de l'aléatoire, on offre au lecteur un rôle plus actif: il contribue à faire l'œuvre. Ainsi dans *Marelle* de Cortázar, composée de deux parties, l'une roman, l'autre essai, et divisée en cent cinquante-cinq séquences numérotées, le lecteur est invité à choisir entre deux possibilités: le premier livre se lit comme se lisent les livres d'habitude et il finit au chapitre 56. Après quoi, le lecteur peut laisser tomber ce qui suit; le deuxième livre se lit en commençant au chapitre 73 et en continuant la lecture dans l'ordre indiqué à la fin de chaque chapitre.

Malheureusement, pour séduisante que fut pendant un certain temps cette distinction entre structure ouverte et structure fermée, distinction qui fonde tout le chapitre majeur de Tadié sur la structure du roman, la théorie littéraire actuelle ne reconnaît plus guère sa pertinence. En étudiant notamment les conclusions des romans, on s'est rendu compte que l'œuvre dite ouverte était au fond elle aussi fermée, dans la mesure où elle est un système formel cohérent et où la conclusion, même en prétendant être ouverte, renvoie à des éléments internes de l'œuvre. L'on peut consulter à ce sujet l'excellent ouvrage de Marianne Torgovnik, *Closure in the Novel* (Princeton University Press, 1981).

Tadié consacre une bonne partie de sa synthèse à la ville. On se demande un peu pourquoi. Il se justifie en invoquant le fait que le XXe siècle a vu en Europe occidentale et en Amérique du Nord l'essor extraordinaire des agglomérations urbaines aux dépens des campagnes. La plupart des grandes œuvres romanesques de notre siècle sont, dit-il, consacrées à la cité. Cette affirmation mériterait certainement d'être vérifiée d'un peu plus près.

Tantôt ce sont des villes réelles, comme le Paris de *À la recherche du temps perdu* ou la Vienne de *L'Homme sans qualités*. Tantôt il s'agit de villes imaginaires, telle l'Orsenna du *Rivage des Syrtes*, ou de villes utopiques telles que l'Héliopolis de Jünger. Aucune allusion n'est faite aux grands

complexes utopiques du siècle, tels ceux de Huxley et de Orwell notamment — que tout le monde connaît —, et encore moins aux cités symboliques comme celle de Naucratis d'Almira.

Tadié se limite à une analyse rapide de la ville proustienne, qu'il connaît bien: Paris avec ses salons, ses théâtres, ses institutions intellectuelles, sa vitalité artistique; on aurait aimé, venant d'un spécialiste proustien, une vision encore plus éclairante du rapport entre les rues ou les allées et la structuration romanesque, puisque Proust a une écriture fortement territoriale qui frappe n'importe quel lecteur averti. Tadié évoque encore succinctement la ville anémique de Musil, celle inhabitable de Kafka, la cité métaphysique et indifférente de *La Nausée*. Il montre comment certaines villes épousent le destin du personnage dans le roman du XXe siècle: ainsi Oran dans *La Peste*. D'autres villes organisent ou désorganisent le roman qui leur est consacré: le New York de Dos Passos définit les fragments d'existence que *Manhattan Transfer* juxtapose. Dans *L'Emploi du temps* de Butor, de même, la structure urbaine dicte celle du roman. Ici le critique aurait eu un exemple idéal de désorganisation s'il avait connu les littératures françaises hors de France, dans le roman marocain *Agadir*, notamment.

Dans la rubrique de l'espace structurant, on aurait souhaité voir Tadié développer davantage son étude du rôle des grands immeubles, invention typique, s'il en est, de notre siècle et que le roman de tous les pays a abondamment mis en scène. Tadié évoque bien l'incontournable et remarquable roman de Perec, *La Vie mode d'emploi*, mais rien n'est dit sur le courant du roman d'immeuble ou d'hôtel, sinon en passant quand il parle de *La Montagne magique* de Mann. Il signale pourtant la dimension fort intéressante du lieu qui devient forme dans plusieurs œuvres romanesques de notre siècle: les personnages ainsi rassemblés dans un lieu ne peuvent guère que se parler ou s'aimer, écrit-il, ce qui détermine forcément la structure de l'œuvre. Mais la situa-

tion nous semble plus complexe que cela, et surtout beaucoup plus dramatique ou plus fantaisiste: voir les romans d'immeuble dont Tadié ne parle pas, comme *Les Locataires* de Malamud, *Hôtel New Hampshire* de Irving, *L'Hôtel blanc* de Thomas, *Villa triste* de Modiano, les œuvres de Duras, par exemple, ou encore les romans hôteliers de Stephen King qui renouvellent le topos du château gothique tel qu'il apparaît dans le roman terrifiant du XIXe siècle. Nombreux sont les romans du XXe siècle qui prolongent, tout en s'en différenciant, la tradition des voyageurs enfermés dans une auberge: tradition qui va de Boccace et Marguerite de Navarre au *Beau ténébreux* ou à *Lunes de fiel* (où il s'agit d'un navire), en passant par *Les 120 journées de Sodome* de Sade. De tout cela il n'est pas assez question dans l'ouvrage de Tadié.

Le roman du XXe siècle ne rompt pas avec la longue et prestigieuse lignée du roman philosophique: le roman et la recherche philosophique qui le prolonge — comme chez Sartre *L'Être et le Néant* approfondit *La Nausée* —, l'essai et son illustration romanesque — comme chez Breton avec *Les Manifestes du surréalisme* et *Nadja* — s'unissent dans une synthèse originale des deux genres littéraires chez des auteurs comme Mann, Musil, Cortázar, Kundera. Le romancier de notre temps aime à parler à l'esprit autant qu'aux sens. Il est plus savant que jamais auparavant dans l'histoire et il fait appel à des savoirs tels que la linguistique, la psychanalyse; accueille les arts, annexe la critique littéraire, expose sa propre théorie de la littérature et, enfin, il est superconscient de sa technique.

En absorbant les autres genres, le roman du XXe siècle est devenu le genre dominant. Il utilise les moyens de la poésie, quand sa structure rivalise avec la rigueur du poème et du vers, quand il regorge d'images ou joue avec le signifiant. Il vole au théâtre monologues et dialogues. Il s'épaissit des atouts de l'essai en intégrant une dimension réflexive et en se nourrissant d'idées et d'abstraction.

S'il n'apporte pas beaucoup de vues nouvelles sur le roman au XXe siècle, le survol de Jean-Yves Tadié nous offre au moins une approche accessible de l'esthétique du roman moderne et nous donne incontestablement le goût de lire les œuvres que nous ne connaissons pas encore. C'est certainement là l'un de ses grands mérites.